



Yeo-haeng-ja/Une vie toute neuve (Una vida nueva, Ounie Lecomte, 2009).

Suscripción a la alerta del programa mensual del cine Doré en:

<http://www.mcu.es/suscripciones/loadAlertForm.do?cache=init&layout=alertasFilmo&area=FILMO>

Ciclos en preparación:

Diciembre:

Premios Goya (y III)

Segundo de Chomón (y II)

Georges Méliès

Muestra de Cine Rumano

Centenario de Benjamin Britten

Alfred Hitchcock: 9 películas mudas restauradas por el BFI

Zhang Yimou

Mikhail Romm

Brian de Palma

Alberto Lattuada



NOVIEMBRE 2013

VI Muestra de Cine Coreano: Lee Chang-dong



Nagisa Oshima (y II)

OSHIMA PRODUCTIONS LTD.



JAPAN FOUNDATION
国際交流基金



DONOSTIA ZINEMALDIA
FESTIVAL DE SAN SEBASTIAN
INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

EUNIC: El ciudadano



Segundo de Chomón

7 cineastas argentinas



IV Muestra de Cine Palestino



Carmen Amaya (y III)



S. Raphaelson: el último toque Lubitsch

Premios Goya

Cine para todos



Lee Chang-dong

Agradecimientos noviembre 2013

Centro Cultural Coreano España, Madrid (Eunyoung Cho); Cineteca Nacional, México (Dora Moreno Brizuela, Oscar Levi); Embajada de Argentina en España, Madrid; Filmoteca de Catalunya, Barcelona; Fundación Japón, Madrid; Oliete Films, Madrid; Schedule 2 Ltd, Londres (Rebecca Hawkes, Tom Evans); Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, México (Marcela Fernández Violante); Wanda Visión, Madrid; *Muestra de Cine Palestino*: Ayyam Gallery, Basma Alsharif, HFF Manchen, Ibtisam Mara'annah, Jacqueline Reem Salloum, Mamdooh Afidile, Mec films, Mohanad Yacubi; Najwa Najjar, Parallel 40, Pary el-Qalqili, Rehab Nazzal, Ruth Diskin Films, Sama Alshaibi, Suha Araj, VDB, VTAPE.

Introducción

Como cada año, programamos la **VI Muestra de Cine Coreano**, una de las cinematografías más vitales de estos años. Esta vez, la muestra, organizada por el Centro Cultural de Coreano de la Embajada de Corea en España y el KOFIC, estará dedicada al director Lee Chang-dong, uno de los cineastas más personales de su país que con sólo cuatro largos, ha creado un estilo claro y respetado en los festivales internacionales. Aquí se proyectarán sus cinco largometrajes y dos de sus guiones. La inauguración del ciclo tendrá lugar el día 14 con la proyección de *Poesía* (2010).

Continuamos con la retrospectiva de **Nagisa Oshima**, con segundos pases de algunas películas como *El ahorcamiento* (1968), *Shonen* (1969), *El imperio de los sentidos* (1976), y toda su obra posterior a ésta, desde *El imperio de la pasión* (1978) a *Gohatto: tabú* (1999).

Dedicaremos 4 sesiones a **Segundo de Chomón**, el mago español del cine de atracciones, autor de una de las filmografías más sorprendentes del cine español. Todas las películas serán en 35mm, en copias adquiridas por la Filmoteca de Catalunya. La sesión del día 28 estará presentada por Mariona Bruzzo, Jefa de Archivo de la Filmoteca de Catalunya. Este ciclo proseguirá en diciembre con los largometrajes en los que colaboró.

Para conmemorar la declaración de la Unión Europea declarando el año 2013 como año de los ciudadanos, la EUNIC (Institutos Nacionales de Cultura de la Unión Europea) organiza el ciclo de cine europeo **EUNIC: Año europeo del ciudadano**. Con la proyección de 10 películas (todas ellas elegidas por instituciones de 7 países.), el ciclo se inaugura el día 5 con la proyección de la única película realizada por el político (ex-presidente de la República Checa) Václav Havel, *La retirada* (2011).

En colaboración con la Embajada de Argentina, realizamos el ciclo **7 cineastas argentinas**, para los que se han seleccionado otros tantos largometrajes, tres de ellos inéditos en España. Sólo daremos un pase de estas películas, ya que en marzo de 2014, con motivo del Día Internacional de la Mujer, se repetirá y se ampliará el ciclo.

La **IV Muestra de Cine Palestino**, organizado por la Asociación Handala, que se inaugura el día 22 con una sesión de cortometrajes con entrada libre hasta completar el aforo. En esta muestra, que se extenderá hasta el 8 de diciembre, se proyectarán 12 cortometrajes (entre ellos la primera obra de Elia Suleiman, *Introduction to the End of an Argument*) y 7 largometrajes, entre los que destacan *5 Broken Cameras* (Emad Burnat y Guy Davidi, 2011) ganadora de varios festivales internacionales. El día 29 contaremos con la presencia de Mamdooh Afdile para presentar su película *Genies and Madness* (2011).

Con motivo del 50º aniversario de la muerte de **Carmen Amaya** el día 19, finalizamos nuestro homenaje, con la proyección de *Música en la noche* (Tito Davison, 1958), único de sus largometrajes no proyectado en septiembre e inédita en España. Esta película se proyectará una copia nueva en 35mm cedida por la Cinoteca Nacional de México y el STPC. También se repetirá *Bajarí* (Eva Vila, 2013), con la presencia de la directora, el día 19. El día 21, David Pérez Merinero presentará su libro *Carmen Amaya*, exhaustivamente ilustrado y del que es co-autor y comentará la sesión de cortometrajes y fragmentos ya proyectada en septiembre.

Con motivo de la publicación de *Amistad: el último toque Lubitsch* de Samsom Raphaelson, editado por Intermedio, programamos cuatro de las cinco películas que escribieron juntos. El libro se presentará el día con la proyección de *El bazar de las sorpresas* (1940).

Seguimos con los **Premios Goya** con 15 nuevas películas. El día 15 tendrá lugar la Muestra de Cortometrajes de las Comunidades Autónomas que presenta una selección de obras incluidas en los programas y catálogos de promoción del cortometraje que patrocinan diversas Comunidades Autónomas con el fin de impulsar su difusión en festivales y mercados nacionales e internacionales, y sirve de clausura a la jornada profesional *Los programas públicos de promoción y distribución del cortometraje*, a lo largo de la mañana del 15 de noviembre tendrá también lugar en la sede de la Filmoteca Española.

El día 22 la Casa Sefarad conmemora los 40 años de la guerra del Yom Kippur, con la proyección de *Kippur* (Amos Gitai, 2000) presentada por el profesor Aarón Rodríguez Serrano. El día 30 se clausura el

festival MadridImagen con la película *Amo tu cama rica* (Emilio Martínez-Lázaro, 1991).

VI Muestra de Cine Coreano: Lee Chang-dong

Los años 2000 han estado marcados por la emergencia del cine surcoreano. Asegurada la confirmación de Hong Sang-soo en el panteón de cineastas contemporáneos más originales y prolíficos, el reconocimiento mundial de esta cinematografía ha sido desarrollada por la renovación del cine de género propuesta por Bong Joon-ho y Park Chan-wook. En este contexto, no es sorprendente que el cine aparentemente clásico y lineal de Lee Chang-dong haya sido un poco ignorado.

Por lo tanto, este ex-novelistas y ministro de cultura, llegó tarde al cine, ha sabido afirmar con sus películas *Secret Sunshine* y *Poesía* una sensibilidad totalmente única y una visión del mundo de una rara apertura. Teniendo en cuenta su pasado, es natural que sus retratos de mujeres sean frecuentemente analizados bajo el ángulo de su escritura novelesca y psicológica. La precisión de los diálogos y el rigor de las estructuras dramáticas son en la obra de Chang-dong tan remarcables que el cine parece desprovisto de todo efecto estetizante.

Esta descripción inocente no permite de todas formas darse cuenta de la belleza de sus películas, ya que ellas situarían a Chang-dong en la línea de un cine realista y social, cercano al de los hermanos Dardenne aunque la trayectoria de este cineasta se sitúe en las antípodas de esta corriente. En efecto, aunque la mayor parte de las obras de esta corriente acaban por encerrar a sus personajes en una visión moralizante y necesariamente cerrada del mundo, la propia del cine de Chang-dong es seguir con una infinita delicadeza la apertura progresiva al mundo de sus personajes sin ninguna voluntad de juzgarlos. Su cámara no 'encuadra', acompaña un camino existencial. No es un cine del discurso sino un cine de la escucha. De ahí ese sentimiento único que el cineasta parece evolucionar a medida que su película se desarrolla. Por retoques ínfimos, su cámara se aleja progresivamente de la realidad inmediata de los acontecimientos para mirar de otra manera. Un verdadero humanista, cree en la posibilidad de la evolución de cada uno y en el desarrollo de una empatía real. Gracias a él, nosotros también lo creemos.

Bruno Dequen, "Lee Chang-dong", en *24 images*, septiembre 2013

Segundo de Chomón

Nacido en Teruel en 1871 y establecido en Barcelona, Segundo de Chomón parte de lo que podríamos denominar una periferia geográfica y cultural, para acabar trabajando en los principales centros cinematográficos, París y Turín, y siendo reconocido como el "patriarca de los técnicos cinematográficos" en palabras de Giovane Pastrone. Segundo de Chomón es un destacado cineasta de los orígenes. Su obra está compuesta por filmes de atracciones y fantasmagorías, pero también películas cómicas y documentales, además de varias colaboraciones como técnico de trucajes y efectos especiales. La colección de filmes vinculados a su obra es una de las piezas más valiosas de la Filmoteca de Catalunya desde que, a mediados de los noventa, se iniciara su recopilación gracias a la iniciativa emprendida por Anton Giménez, entonces conservador de la Filmoteca, con la colaboración del que en aquella época se denominaba Festival Internacional de Cine Fantástico de Sitges, dirigido por Àlex Gorina. En su edición de 1995, coincidiendo con la celebración del centenario del cine, el certamen aportó el entusiasmo y el apoyo económico necesarios para encauzar este proyecto, que se prolongó hasta el 2001.

Filmoteca Española (España), Eye Film Institute Netherlands (Países Bajos), Les Archives Françaises du Film du CNC (Francia), British Film Institute, National Archive (Gran Bretaña), Gosfilmofond (Rusia), Cineteca del Friuli (Italia), Deutsche Kinemathek (Alemania), Cinémathèque Royale de Belgique-Koninklijk Belgisch Filmarchief (Bélgica), Archivo Nacional de la Imagen - SODRE (Uruguay), Cinémathèque Française (Francia) y un largo etcétera de archivos y filmotecas también han contribuido a la confección de esta colección que pretende dar a conocer a este gran técnico y cineasta, durante mucho tiempo olvidado e ignorado. Un especial recuerdo merece Joan Gabriel Tharrats, uno de los primeros historiadores en reivindicar la figura de este cineasta y que, con la aportación de su colección personal a la Filmoteca de Catalunya, tanto de películas como de documentación gráfica y en papel, contribuyó de forma signifi-

cativa a la valorización de Chomón.

Las etapas mejor representadas de la selección que proponemos son la francesa y la catalana, que son las más destacadas y las que mejor se ajustan a su perfil creativo. La etapa italiana, en cambio, ha quedado excluida de esta selección, debido principalmente a que, en ese período, el cine alargó considerablemente la duración de los filmes y las aportaciones de Chomón se vuelven cada vez más técnicas.

Mariona Bruzzo, Jefa del Centro de Conservación y Restauración de Filmoteca de Catalunya

Segundo de Chomón es un personaje fascinante. Participó en los momentos iniciales de la historia del cine, contribuyó a la consolidación de una manera de entender las películas vinculada a la magia y a la fantasía y, cuando esta concepción fue perdiendo posiciones en el favor del público, continuó ejerciendo su magisterio como cineasta, en un sentido nada restrictivo del término. Giovanni Pastrone dijo que Chomón podía ser considerado, en cierta manera, como el patriarca de los técnicos cinematográficos. Fijémonos en que su trayectoria es muy distinta de la de muchos otros pioneros del cine que abandonaron rápidamente su actividad, o quedaron súbitamente olvidados, si no sepultados por el vértigo de los acontecimientos. Recordemos algunos casos paradigmáticos: los Lumière y su pronta renuncia al imperio de producción que habían conseguido en apenas un par de años; el declive en el que entra el modelo cinematográfico que Georges Méliès había introducido con éxito en la sociedad del espectáculo en los primeros años del siglo XX; el propio Méliès o Émile Cohl, olvidados y menospreciados hasta el límite de la miseria muchos años más tarde; o tantos y tantos cineastas de los primeros tiempos que quedaron relegados al anonimato con suma rapidez, como Alice Guy o Gaston Velle, o muchos otros que todavía hoy nos son desconocidos o tan solo somos capaces de mencionar sus nombres, pero sin atisbar el alcance concreto de su trabajo...

Frente a este paisaje, Segundo de Chomón es un personaje estrictamente fascinante. Primero, por su continuidad, no en vano, entre 1901 y 1929 estuvo ligado al mundo del cine, tuvo contratos sucesivos y nunca se vio en la necesidad de recurrir a otras actividades para ganarse la vida. Segundo, porque viniendo de un entorno cultural periférico, entre 1905 y 1910 consigue un papel relevante en una de las compañías más potentes de la industria cinematográfica europea, la Pathé Frères de París, y allí se convierte en un experto en los trucajes cinematográficos y en el cine de animación. Tercero, porque, en la década siguiente, supo adaptar su trabajo a las nuevas condiciones que planteaba el cine como mercado y como modo de representación, y se convirtió en uno de los técnicos más prestigiosos de otra empresa relevante, la Itala Film, de Turín. Cuarto, porque en el transcurso de su trayectoria, además del mérito de su trabajo continuado en la Pathé o en la Itala, lo encontramos como colaborador en dos películas míticas del cine mudo: *Cabiria* (1914), de Giovanni Pastrone, y *Napoléon* (1927), de Abel Gance, aunque en esta última su participación no llegase a manifestarse definitivamente. Y, más aún, retornó de alguna manera a la historia del cine español para colaborar en la película *El negro que tenía el alma blanca* (1926), de Benito Perojo. Y -last but not least- quinto, entre otros argumentos que podríamos mencionar como justificación, si se quiere interpretar de este modo, del porqué el interés por Chomón ha ido en aumento en las últimas décadas, porque se trata de uno de los pocos protagonistas del cine de aquellos tiempos que concilió su práctica filmica con la investigación o la experimentación, muy especialmente en el campo del color, como veremos más adelante. Y, todavía más, para terminar, desde el punto de vista del historiador, a lo largo de su vida profesional Chomón escribió un cuaderno, lo que demuestra su lucidez al comprender la trascendencia de su trabajo o, en todo caso, el tiempo lo convierte en un objeto de estudio especialmente fascinante.

Si la trayectoria de Chomón es apasionante por lo que sabemos de él, todavía es más cautivadora por las incógnitas que arrastra consigo. No es broma ni un recurso retórico. Ya he señalado en otros lugares que el cine mudo, pero especialmente el cine de los orígenes (el "Early cinema" anglosajón, el "cinéma des premiers temps" francés), es el período de la historia del cine que necesita más profundas revisiones por parte de sus analistas. Entre otras razones, porque la historiografía cinematográfica sigue viviendo en gran parte bajo la influencia del positivismo, es decir; el culto por el dato, el culto por la acumulación de nombres, fechas y hechos constatados documentalmente. Y ello a pesar de que esta sujeción a las cuestiones cartográficas, enumerativas, descriptivistas -la eru-

dición en su sentido menos estimulante- suponga en tantas ocasiones un desierto de interpretación, un paisaje baldío de ideas. Sobre Chomón sabemos muchas cosas, entre otros motivos por esa capacidad que tuvo por adaptarse a los vaivenes de la industria cinematográfica, por haber sido capaz de sobrevivir con éxito al tránsito que el cine realizó en la década de los diez hacia la institucionalización, hacia el imperio de la narración, por su propia voluntad de perseverar en un sistema entonces poco propenso a la glorificación del individuo.

Pero todo lo que sabemos sobre el cineasta no puede ocultar que el estudio de su obra debe convivir con las hipótesis, con las suposiciones, con las dudas que, más aún que en su caso particular, se suceden cuando se trabaja con atribuciones imposibles de contrastar, con dataciones inciertas o aparentemente incoherentes, con películas que no conocemos más que por sus títulos porqué no las hemos podido ver y probablemente ya nunca nadie las verá. ¿Este panorama supone que no se puede estudiar a una figura como Chomón? ¿O, por extensión, que no se puede investigar el cine de los primeros tiempos? De ningún modo, justo todo lo contrario. Lo único que quiere decir es que estos objetos de estudio no pueden ser analizados desde los parámetros habituales, basados en la acumulación de datos, a partir del modelo historiográfico positivista. Al fin y al cabo, difícilmente se pueden aplicar criterios cartográficos cuando el objeto de estudio nos ofrece tan pocas informaciones: la gran mayoría de la producción fílmica del período se ha perdido, la prensa corporativa se desarrolla a partir de la segunda mitad de la década de los diez, las noticias que encontramos en la prensa diaria suelen ser anecdóticas, con todo ello, las atribuciones de las películas son problemáticas y deben someterse a revisiones constantes... De alguna manera, plantearse el estudio de un personaje como Segundo de Chomón supone una paradoja, además de un reto historiográfico de primera magnitud. Frente a los patrones habituales que se utilizan para la historia del cine (para las ciencias humanas, en general) , en los que el positivismo adquiere una relevancia fundamental, si no decisiva, hay objetos de estudio que, como el propio Chomón, nos obligan a movernos más en el terreno de las incertidumbres permanentes que en el de las sólidas verdades. Frente a estos objetos de estudio tan permeables se requiere un marco teórico ágil que, en lugar de lamentar los vacíos informativos, se aproveche de ellos.

Y es que, como veremos en las páginas que siguen, el estudio de Chomón es un work in progress permanente. Podríamos aducir que, en realidad, todos los objetos de estudio están sometidos a la provisionalidad. Pero en un campo tan poco dado al dato fehaciente, más aún, tan proclive a la absoluta escasez de datos, esto es más verdad que en cualquier otro caso. En este sentido, el libro que el lector tiene en las manos es fruto del estado actual en el que se encuentran las identificaciones y las investigaciones sobre el cine de los orígenes en general y sobre Chomón en particular. He escrito sobre las películas que he visto, sobre aquellas que me parece que pueden ser atribuidas -unas con certeza tajante, otras con probabilidades notables, otras más con dudas profundas- a Chomón. Pero soy consciente de que el corpus absoluto de la obra filmográfica de Chomón está aún por hacer: en este terreno, el trabajo del analista está -debe estar- forzosamente coordinado con los logros realizados por los investigadores de las filmotecas.

Joan M. Minguet, *Segundo de Chomón. El cine de la fascinación*, Filmoteca de Catalunya, 2010.

7 cineastas argentinas

En la Argentina de los años 90 nació una nueva generación de jóvenes cineastas que promovieron un lenguaje cinematográfico que reformuló la retórica del viejo cine nacional. La transformación temática, narrativa y estética introdujo nuevos temas y articuló una renovación de los temas clásicos.

De 47 Films estrenados en el 2001, 11 fueron dirigidos o co-dirigidos por mujeres. Con el estreno de *La Ciénaga*, ópera prima de Lucrecia Martel, llegó el éxito internacional y el reconocimiento. Hasta ese momento no había en Argentina una marcada trayectoria de mujeres directoras de cine. Si bien, María Luisa Bemberg marcó un importante precedente no fue hasta los 90 que las mujeres se animaron a filmar. El número de mujeres directoras argentinas que estrenaron películas fue creciendo desde el año 2001 produciendo hasta el año 2005 un record con 13 películas de directoras mujeres estrenadas (el 21 por ciento de la

cantidad de estrenos nacionales).

Pero estas mujeres directoras... ¿Quiénes son?, ¿Qué papel juegan dentro del Nuevo Cine Argentino? ¿Cuáles fueron sus trayectorias? ¿Hay un enfoque de género y juventud y cómo se refleja en sus films? ¿Ser mujer significa realizar films con una perspectiva de género?

En las películas que seleccionamos para el ciclo el patrón está determinado por protagonistas femeninas que no cumplen con los roles tradicionales o los estereotipos clásicos asignados a la mujer. Estos personajes femeninos ocupan un rol primario en el desarrollo de la acción del film, construyendo una mujer marcada por la diferencia y la diversidad; esto es una mujer múltiple y heterogénea donde su experiencia está fijada no sólo por su diferencia sexual posicionando a la mujer como agente autónoma desde otro rol que no sea el de madre o esposa, rompiendo así con las representaciones femeninas tradicionales existentes en el cine nacional.

Texto cedido por la Embajada de Argentina

S. Raphaelson: el último toque Lubitsch

[...] El legendario "toque Lubitsch" revolucionó la comedia cinematográfica allá por los ajetreados años 30 combinando sofisticación y cinismo, procaz ironía y una sensualidad desbordante. Elegante, apasionado de la farsa y de los personajes que no son quienes dicen ser, de la lucha de sexos y del flirt, amigo de la comedia de enredo y del champagne, de los chistes húngaros, nostálgico de una Europa cada vez más vieja, en su estilo se concilian el refinamiento centroeuropeo y una modernidad nítidamente norteamericana. El suyo es un humor chic, sexy, que alguien definió en cierta ocasión como de boudoir.

A lo largo de dos décadas, o, lo que es lo mismo sirviéndonos de otra unidad de tiempo, de casi una decena de películas, ambos desarrollaron una relación profesional impecable. Así es como Lubitsch fue, de hecho, quien imaginó algunas de las más bellas escenas escritas por el guionista y éste, a su vez, quien atinó unos cuantos de los "toques" más memorables. Los títulos nunca mienten: *Un ladrón en la alcoba*, o cuando un ladrón se enamora de otro ladrón, *El bazar de las sorpresas*, ¿la comedia romántica más imitada de la historia?, *El diablo dijo no*, deliciosa sátira sobre el Más Allá y sus escarceos amorosos con el Más Acá... También, claro, fue el comienzo de una insólita amistad sobrentendida, jamás verbalizada por aquellos dos hombres de otra época. "Nunca tuve la sensación -escribe el propio Raphaelson-, de conocerle realmente ni de que él me conociese". Una "amistad" de la que, aunque parezca extraño, nos da su auténtica medida un obituario, incluido en el libro, escrito de hecho varios años antes de la muerte de Lubitsch.

En 1943, después de la primera de las crisis cardíacas que acabarían con el cineasta berlinés, con la sensación de que éste "se estaba muriendo, si es que no se había muerto ya", y empujado por dos representantes de la profesión más terca de todas, las secretarías -en este caso la suya propia y la del director, alemana como él para más inri-, Raphaelson improvisó un breve panegírico emocionado que pensó haría justicia al talento del amigo que se iba. La inopinada recuperación de aquel lo relegó a un cajón donde su autor de buena gana lo hubiese abandonado de no ser porque un buen día, dando los últimos retoques al libreto de *La dama del armiño*, la que sería su última película de la pareja, el propio Lubitsch fue quien le sugirió, allí, en aquel preciso instante, embarcarse en la tarea común de reescribirlo a la auténtica medida de su genio. ¿Cómo habría conseguido leerlo? Esa tarde de reescritura, en aquella cargada oficina en Hollywood, fue, sin duda, su momento más cercano, aquel en el que no necesitaron decirse prácticamente nada. Después de horas de trabajo y varios habanos, los dos hombres acordaron que, si es que el texto veía la luz en un futuro, lo haría sin ninguno de aquellos cambios de última hora. "Prométeme, Sam -le rogó Lubitsch- que no cambiarás ni una sola palabra". Así es como se publicó, primero en *The Screen Writer*, poco después de la muerte del director, y más tarde en *The New Yorker*. Sería imposible encontrarle un título más apropiado, ya que en alemán "amistad" es una palabra cargada de sentido, "que implica el privilegio de usar el pronombre Du, más íntimo, menos formal que Sie, para decir 'tú'."

Santiago Rubín de Celis, "Obituario para dos (Un atardecer en Hollywood)"; *Gentleman*, junio 2013.